Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

2 | 2005

Le Conte oriental

La scénographie conversationnelle des contes de Crébillon

Violaine Géraud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/111>

DOI : 10.4000/feeries.111

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2005

Pagination : 161-173

ISBN : 2-84310062-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Violaine Géraud, « La scénographie conversationnelle des contes de Crébillon », *Féeries* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 05 mars 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.111>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

La scénographie conversationnelle des contes* de Crébillon

Violaine Géraud

- 1 DEUX POSTULATIONS déchirent la narration au XVIII^e siècle¹ et, par conséquent, l'œuvre de Crébillon : une postulation « réaliste » qui asservit l'invention au véridique et une postulation « merveilleuse » qui va jusqu'à donner libre cours au saugrenu. La postulation « réaliste » s'impose surtout sur la scène générique du roman, un roman encore en quête de lui-même, au début du XVIII^e siècle. Quant à la postulation « merveilleuse », elle triomphe sur la scène générique du conte. Or, il peut sembler paradoxal que le conte jouisse d'une infinie liberté dans l'inventivité fictionnelle au moment même où les romans se renient en se faisant passer pour des « histoires », des « relations », de vrais mémoires ou de réelles correspondances. Dans l'œuvre de Crébillon, la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit* témoigne d'ailleurs d'un reniement du fictionnel devenu topique :

Le lecteur n'y trouverait plus à la vérité ces événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination et déchirent le cœur ; plus de héros qui ne passât les mers que pour y être à point nommé pris par des Turcs, plus d'aventures dans le sérail, de sultane soustraite à la vigilance des eunuques par quelque tour d'adresse surprenant [...] et infiniment moins de souterrains. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison².

- 2 Ainsi, alors que l'invention fictionnelle semble honteuse d'elle-même dans les romans de la première moitié du XVIII^e siècle en général, et dans l'œuvre de Crébillon en particulier, elle s'exhibe sans la moindre retenue dans les contes, à commencer par *Tanzaï* ou *L'Écumoire*, histoire japonaise follement farfelue qui fit dire à Voltaire, en 1735 : « Je ne sais rien de si fou que ce livre. Si je l'avais fait je serais brûlé³ ». Mais ces deux postulations, réaliste et merveilleuse, apparemment antagonistes, sont-elles réellement contradictoires ?
- 3 Chez Crébillon, elles participent du même processus mental que révèle l'omniprésence du dialogisme dans toute son œuvre : notre auteur construit la plupart de ses fictions, « réalistes » ou merveilleuses, sur une base conversationnelle et sur les ruines de la déconstruction du fictionnel. C'est dans les contes que nous observerons ce processus

de dialogisation qui va de pair avec celui d'une déconstruction/reconstruction du fictionnel. Crébillon y met en place un protocole énonciatif singulier qui fait basculer la scène générique du conte en scénographie de la conversation. Le dialogue encadre la narration qui elle-même cède le pas, au fur et à mesure que la fiction se déploie, au dialogue. Ainsi la conversation est-elle à l'origine et à la fin du conte, dont elle fonde la situation d'énonciation et forme le contenu énoncé. Le dialogisme encercle le narratif et en pénètre toutes les strates de sorte que le conte puisse renfermer d'« importantes leçons » :

Il n'y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés, et qui connaissent le vide des sciences, qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société, et combien l'on doit d'estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans l'esprit pour s'y dévouer, malgré l'idée de frivolité que l'orgueil et l'ignorance ont attachée à ce genre. Les importantes leçons que les contes renferment, les grands traits d'imagination qu'on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis ne prennent rien sur le vulgaire, de qui l'on ne peut acquérir l'estime qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il puisse se faire l'honneur d'entendre⁴.

- 4 Nous observerons les différents processus de dialogisation des contes de Crébillon pour tenter de mettre au jour les « importantes leçons » que l'efflorescence discursive est seule à pouvoir exprimer.

La circularité énonciative

- 5 Pour mettre en scène la profération de ses deux contes inspirés des *Mille et Une Nuits*, *Le Sopha* et *Ah, quel conte !*, Crébillon l'enchâsse dans un dialogue entre le conteur et son public, dialogue qui interrompra la narration pour la remettre en cause en la commentant au fur et à mesure de son avancée. De la sorte, l'énonciation du conte n'est plus distincte de sa méta-énonciation. Pareil dispositif associe l'avènement de la narration à la prédiction de sa réception et il sera repris par Diderot dans son célèbre *Jacques le fataliste*⁵. Ainsi le conte progresse-t-il sans cesser de justifier les modalités de sa progression :

— Mon cher ami, dit alors le Sultan, Mahomet me pardonne si ce n'est pas de la morale que ce que vous venez de me dire !

— Sire, répondit Amanzeï, ce sont des réflexions préliminaires qui, je crois, ne sont pas inutiles.

— Fort inutiles, c'est moi qui le dis, répliqua Schah-Baham. C'est que tel que vous me voyez, je n'aime pas la morale, et que vous m'obligerez beaucoup de la laisser là⁶.

- 6 Crébillon semble devancer d'éventuelles critiques en s'inventant une réception contradictoire. Dans *Le Sopha*, il incarne son lectorat en deux personnages, une femme réceptive et un homme récalcitrant, plus précisément, une spirituelle sultane et son fruste mari, le sultan Schah-Baham, petit-fils de Schéhérazade. Crébillon a une vision pour le moins désenchantée du pouvoir qu'il ridiculise, une fois encore, en la personne de Schah-Baham :

Schah-Baham, premier du nom, était un prince ignorant et d'une mollesse achevée. On ne pouvait pas avoir moins d'esprit et (ce qui est assez ordinaire à ceux qui par cet endroit lui ressemblent) on ne pouvait pas s'en croire davantage⁷.

- 7 Fêré de broderies et de découpures, l'auditeur masculin sert de repoussoir à la belle et subtile sultane, toujours parfaitement sensible à l'art du conteur, en osmose avec lui. Le sultan cherche à hâter le récit, tandis que la sultane se plaît aux réflexions qui le

prolongent. À l'homme pressé d'en venir aux faits (et l'on devine quels sont les faits dans un conte libertin qui ironiquement se propose, par le sous-titre, d'être « moral ») se confronte, dans le dialogue-cadre, une femme qui aime les retardements et les indirections, qui refuse les mots crus et préfère les voiles d'un joli « galimatias ». Ainsi, à une littérature pornographique s'opposerait celle qui fait le choix du libertinage et donne aux joutes verbales de la séduction une importance telle que la chair ne leur semble être que prétexte. Ce dont témoignent particulièrement les deux dialogues de Crébillon, *La Nuit et le Moment* et *Le Hasard du coin du feu*. Au travers des multiples interruptions du sultan et de la sultane, le questionnement porte surtout sur le rythme de la narration, et ce rythme que la femme veut ralentir, et l'homme accélérer, assimile de plus en plus visiblement la lecture et l'érotisme : les commentaires méta-énonciatifs que véhicule le dialogue-cadre posent encore et encore la même question : comment retarder le plaisir sans éteindre le désir, comment l'entretenir savamment ? Question qui, chez Crébillon, fait de l'esthétique un érotisme et réciproquement.

- 8 Ainsi, plus généralement, est-ce par le dialogue-cadre que Crébillon feint de mettre en doute ses choix esthétiques pour en fait mieux les défendre : la partie est on ne peut plus inégale entre un balourd de sultan qui vitupère, et une sultane fine-mouche qui encense le conteur et sans cesse le défend face à son mari. C'est pas sa bouche que l'auteur justifie ses choix narratifs, notamment la prépondérance des dialogues qui font toute sa matière fictionnelle. Chez Crébillon, en effet, la conversation envahit le récit jusqu'à faire corps avec lui :

(La sultane s'adresse à son mari qui se plaint que les personnages mis en scène par Amanzeï parlent plus qu'ils n'agissent)

Vous avez tort de vous plaindre. Cette conversation qui vous ennue est pour ainsi dire un fait par elle-même. Ce n'est point une dissertation inutile qui ne porte sur rien, c'est un fait... N'est-ce pas dialogué qu'on dit, demanda-t-elle à Amanzeï en souriant⁸.

- 9 Crébillon a donc conscience de ce que depuis John Austin et son célèbre *Quand dire c'est faire*⁹ on appelle la performativité du langage : c'est aussi ce que qui peut expliquer l'omniprésence du dialogue et le fait que Crébillon ne cesse de refermer l'énonciation du conte sur elle-même, de sorte que le conte se déroule par ces boucles successives qui défont l'illusion fictionnelle tout en la relançant.
- 10 Du reste, le surprenant titre *Ah, quel conte !* reproduit ce même mouvement de bouclage énonciatif. La modalité exclamative, marquée à la fois par l'interjection liminaire et par le déterminant *quel* retranscrit une réaction émotionnelle qui présuppose un énonciateur : c'est en effet sa réaction subjective que ce titre visiblement modalisé donne à entendre. Or, en prenant pour titre la réaction qu'il escompte, le conte voit se superposer son extrême commencement (l'intitulé) et son extrême fin (l'effet visé par l'œuvre). Il confond ainsi l'illocutoire (la force que développe le message) et le perlocutoire (l'effet produit sur son destinataire). Il rend surtout indistinctes la voix de l'auteur censé énoncer le titre et celle du lecteur censé réagir à l'énonciation du conte en proférant cette exclamation. Mieux encore : ce titre inouï et polyphonique inscrit la narration dans un genre, le conte, du même mouvement qu'il lui enlève tout crédit, puisque l'exclamation qui ici fait titre exprime, en général, dans une conversation, l'incrédulité. C'est ainsi que ce titre focalise le genre narratif choisi en le rendant indissociable d'un étonnement qui va jusqu'à l'incrédulité. La fiction est posée comme invraisemblable (déconstruction ironique du fictionnel) en même temps qu'elle est

magnifiée par le haut degré que recèle toute exclamation (reconstruction du fictionnel).

Le cercle vicieux de la parodie de Marivaux

- 11 Pour mieux comprendre la raison d'être de cette scénographie conversationnelle du *Sopha* et de sa suite, il faut revenir à son invention huit ans plus tôt¹⁰ dans un chapitre de *L'Écumoire*, et plus précisément lors du récit de la fée Moustache, dans le livre III. Ce qui nous intéressera, ce n'est pas que cette belle fée ait été métamorphosée en taupe par le génie Mange-taupes, alias Jonquille ; mais qu'elle s'exprime comme la Marianne de Marivaux :

Mais, par quelle aventure êtes-vous devenue taupe ?

— C'est ce que vous saurez bientôt, reprit Moustache, mais aurez-vous le temps de m'écouter ? Je crains mortellement d'être d'une longueur inouïe.

— Qu'importe, dit le Prince, nous n'avons rien de mieux à faire ;

Alors la taupe commença son histoire, ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant¹¹.

- 12 La narration de Moustache ne peut occuper, comme celle d'Amanzeï dans *Le Sopha*, qu'un temps oisif : et elle enfreindra fatalement (c'est là que commence la satire de Marivaux) la règle que sont censés respecter les bons livres et les conversations mondaines, comme « ne pas ennuyer », « aller droit au but » :

Je n'avais pas encore quatre ans...

— Ne pourriez-vous pas, interrompit Tanzaï, prendre l'histoire d'un peu plus haut.

Eh bien, vous étiez fort jolie sans doute en votre enfance. Mais passons au temps où vos agréments furent de quelque chose¹².

- 13 D'autre part, le chapitre où la fée Moustache raconte ses aventures s'intitule : *Qui ne sera peut-être pas entendu de tout le monde*, si bien que son titre épingle un deuxième « défaut » marivaldien, celui d'user d'un langage exagérément subtil, le jargon de l'île Babiole d'où vient Moustache. On sait que la narration de Marianne est sinieuse, et qu'elle se plaît à y égrener des réflexions. Celles-ci enchantent Néadarné et déplaisent à Tanzaï :

— Les belles réflexions ! dit encore Néadarné

— Quand il serait vrai, reprit Tanzaï, qu'elles fussent aussi belles que vous le dites, je ne l'en aimerais pas davantage. Je les trouve longues et déplacées, et je ne sache rien de si ridicule que d'avoir de l'esprit mal à propos¹³.

- 14 C'est lorsqu'il imite Marivaux que Crébillon invente un dispositif qui mise sur le dialogue pour encadrer la narration et la contraindre à avancer tout en justifiant les modalités de son avancée. Or, face au jargon de Moustache-Marianne, les réactions contrastées de Tanzaï et Néadarné (qui bien sûr préfigurent celles de Schah-Baham et de la sultane) expriment deux réactions opposées : une admiration et une remise en cause de l'art de Marivaux. Remise en cause par la bouche de Tanzaï :

— Recommencez un peu ce que vous venez de dire, interrompit Tanzaï, que je meure si j'en ai entendu une syllabe. Quelle langue parlez-vous ?

— Celle de l'île Babiole, reprit la taupe¹⁴.

- 15 Mais une admiration de la part de Néadarné :

— Ah ! dit Néadarné, pénétrée de plaisir, ah, que cela est beau ! Sans notre taupe, nous nous serions ennuyés à périr¹⁵.

- 16 Ce dispositif dialogal sert à poser la question du style en interrogeant les spécificités de Marivaux ; et sa dualité exacerbée ne peut que brouiller l'intention qui préside à l'imitation : Crébillon veut-il capter l'autorité de celui qu'il prend pour un maître et

admire, veut-il, par le pastiche, s'en approprier les secrets ? Ou bien cherche-t-il à subvertir cette autorité, comme du reste Marivaux l'a cru¹⁶ ? Même s'il reproduit les thèmes et le style de Marivaux dans le récit de la fée Moustache (le thème de la surprise de l'amour, et l'écriture sensible, notamment la manie des phrases à ajouts successifs et celle des adjectifs substantivés), Crébillon a une esthétique trop proche de celle de Marivaux pour en faire une mordante parodie. C'est ce qu'a fini par comprendre Marivaux, puisqu'il s'adresse indirectement au jeune Crébillon dans *Le Cabinet du philosophe* en ces termes :

Vous accusez un auteur d'avoir un style précieux. Qu'est-ce que cela signifie ? Que voulez-vous dire avec votre style ?

Je vois d'ici un jeune homme qui a de l'esprit, qui compose, et qui, de peur de mériter le même reproche, ne va faire que des phrases ; il craindra de penser finement, parce que s'il pensait ainsi, il ne pourrait s'exprimer que par des mots qu'il ne soupçonne pas que vous trouviez précieux¹⁷.

- 17 Marivaux, en signalant que Crébillon pourrait essayer le « même reproche » que celui qu'il lui a fait, souligne la proximité de leur sensibilité et de l'écriture qui en découle.
- 18 Pour tenter de comprendre la visée de Crébillon écrivant à la manière de Marivaux, il faut replacer le pastiche de *La Vie de Marianne* dans le cadre de la réflexion métalinguistique que le dialogue-cadre met en branle, au même moment. L'un, en effet, ne va pas sans l'autre. Crébillon, en « singeant » Marivaux, s'interroge sur son écriture, en essayant d'en saisir ce qu'elle a de critiquable et ce qu'elle a d'admirable. Et cette interrogation ludique mais angoissée donne naissance à la double réception, masculine et bourrue, féminine et bienveillante, que l'on retrouvera dans *Le Sopha*. Or, si pareille interrogation (et le dispositif dialogique qui lui est corrélé) est bien compréhensible de la part d'un auteur qui se cherche encore (Crébillon a 27 ans lorsque paraît *L'Écumoire*), elle est plus surprenante de la part d'un auteur parvenu à sa maturité (lors du *Sopha* il a 45 ans). Ce dispositif, en se plaçant dès l'incipit du *Sopha*, en y devenant prépondérant, fait resurgir, avec plus d'acuité encore, l'interrogation sur la narration et sur le style. Une interrogation qui pourrait bien être consubstantielle de l'œuvre qui la met en scène et que pose Schah Baham dans *Le Sopha* :

[...] mais pourquoi (car j'ai fait vingt fois cette réflexion-là) pourquoi, dis-je, dans une histoire, ou dans un conte, comme vous voudrez, tout n'est-il pas intéressant ?

— Par bien des raisons, dit la Sultane. Ce qui sert à amener un fait ne saurait, par exemple, être aussi intéressant que le fait même. D'ailleurs, si les choses étaient toujours au même degré d'intérêt, elles laisseraient par la continuité ; l'esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d'être toujours ému, et il faut nécessairement à l'un et à l'autre des temps de repos¹⁸.

- 19 C'est donc au travers d'un dialogue-cadre commentant un dialogue enchâssé que la narration justifie sa structuration. Elle justifie aussi sa texture : comme l'affirme la sultane¹⁹ et les linguistes pragmaticiens : converser c'est agir, ce qui justifie que la narration avance par la successivité des conversations.

Dialogisme macro et micro-structural

- 20 Dès *Le Sylphe*, Crébillon mâtine le conte de conversation : ce premier conte se présente en effet comme une lettre dont on sait qu'elle se doit d'imiter le libre flux de parole conversationnelle. Mais c'est avec *Tanzaï*, comme on l'a vu, que le dispositif dialogique prend place pour être constitutif de l'énonciation du *Sopha* et de *Ah, quel conte !* Si nous décrivons ce dispositif, nous verrons que le dialogue s'y distribue sur plusieurs niveaux énonciatifs :

- à un niveau 1, un conteur-narrateur extradiégétique²⁰ relate l'histoire de Tanzaï et Néadarné ; les personnages dialoguent en 1.1 et le narrateur-auteur intervient en 1.2 ;
 - à un niveau 2, l'énonciation narrative est assumée par la fée Moustache et devient homodiégétique et même autodiégétique, puisque Moustache est l'héroïne des aventures qu'elle-même narre ; Tanzaï et Néadarné dialoguent avec Moustache en 2.1 ;
 - à un niveau 3 interne au récit de Moustache, celle-ci dialogue avec Taciturne et les autres personnages qui les entourent.
- 21 Cette stratification des dialogues est d'autant plus complexe que les niveaux 1.1 et 2.1 interfèrent, dans la mesure où Tanzaï et Néadarné commentent la narration de Moustache en l'interrompant. Comme en outre la typographie propre au XVIII^e siècle prend dans la même pâte les dialogues au discours direct et le récit, les dénivellations discursives deviennent invisibles et le récit se diffracte dans ces emboîtements conversationnels complexes.
- 22 Le même dispositif conversationnel est constitutif du *Sopha* : à un niveau 1, un narrateur-conteur présente les protagonistes de l'histoire :
- Il y a déjà quelques siècles qu'un prince nommé Schah-baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de ce magnanime Schah-Riar, de qui l'on a lu de grandes actions dans *Les Mille et Une Nuits*.
- 23 Le narrateur-conteur ouvre un dialogue entre Schah-Baham et son épouse alors que tous deux sont en proie à l'ennui. C'est dans ce dialogue (niveau 2) que va prendre place un conteur, Amanzei, qui assumera désormais la narration. À l'intérieur de l'énoncé-narratif de ce conteur délégué, les dialogues abondent et se situent à un niveau 3. Toutefois, le dialogue de niveau 2 interrompt la narration pour commenter les dialogues de niveau 3.
- 24 Or ce dialogisme conquérant ne se contente pas d'ordonner les contes, il structure aussi la phrase crébillonienne et justifie l'étonnante prédilection de notre auteur pour la concession, prédilection que ne manque pas de noter Bernadette Fort :
- En effet, Crébillon possède un éventail très varié d'expressions de la concession : tantôt celle-ci est introduite par une conjonction (*quoique, bien que, encore que, loin que, tandis que*), et porte sur la proposition entière, tantôt elle ne porte que sur un adjectif ou un adverbe et elle est introduite par *si... que, pour... que, quelque... que, tout... que*²¹
- 25 Nous en avons relevé quelques exemples dans notre corpus :
- Quelque honneur que Kiloho-ée ait attendu de ce commencement, qui ne forme que l'histoire particulière d'une conte...²²
- Quoique son goût (il s'agit de Tanzaï) le plus déterminé soit pour la poésie, il ne négligeait pas les autres arts²³.
- Votre vertu, toute cérémonieuse qu'elle est sur les bienséances, lâchera prise²⁴.
- Quoiqu'Almaïde fût dans une situation à ne pouvoir guère saisir que ce qui, en lui démontrant la nécessité du plaisir, la délivrerait de la crainte des remords, ce sophisme la fit frissonner²⁵.
- 26 Pour comprendre ce que révèle cette prolifération des structures concessives, il est important de se rappeler que la concession se décrit en linguistique comme une cause n'ayant pas entraîné l'effet escompté. Elle est donc apparentée à la relation de causalité. Mais ce qui nous intéressera surtout, c'est le fait qu'elle procède d'un dédoublement énonciatif : l'énonciation de cette cause dont on attendait un autre effet est présupposée assumée par un autre énonciateur que celui qui prend en charge

l'énonciation du reste de la phrase. C'est du reste ce qui explique la présence du subjonctif dans la plupart des subordonnées concessives. On peut même aller jusqu'à dire (et c'est ce que fait Oswald Ducrot²⁶) que toute concession est polyphonique parce qu'elle laisse entendre deux voix contradictoires, l'une qui pose une cause entraînant un effet, et l'autre qui constate que la réalité dément ce mécanisme ordinaire de causalité. On peut aussi utiliser la théorie de Robert Martin²⁷ sur les univers de croyance. Pour ce linguiste sémanticien, le subjonctif concessif se justifie par l'inscription de l'événement placé en subordonnée concessive dans ce qu'il appelle l'« anti-univers », concept qui participe de sa théorie des univers de croyance que chaque locuteur pose au travers de son énoncé :

L'anti-univers est conçu comme un ensemble de propositions que le locuteur tient pour fausses, mais qui ne le sont pas nécessairement, c'est-à-dire qui pouvaient être vraies ou que l'on imagine comme telles²⁸.

- 27 Le subjonctif concessif inscrit le fait subordonné dans cet « ensemble de propositions que le locuteur tient pour fausses ». Par la phrase à subordonnée concessive, deux univers de croyance se confrontent, celui du locuteur et celui d'un énonciateur censé assumer le lien de causalité non avéré, et finalement classé comme proposition fausse.

- 28 Si l'on admet que la concession est structurellement polyphonique, et qu'elle est aussi le lieu d'une confrontation des univers de croyance, on peut mieux comprendre la prédilection de Crébillon pour cette structure grammaticale. La manie crébillonienne de la concession révèle un dialogisme observable à l'échelle de la phrase. La seconde catégorie sémantique de subordonnée fréquente sous la plume de Crébillon est l'hypothétique. On ne saurait s'en étonner dans la mesure où elle aussi confronte le réel avéré à une autre réalité possible, et donc confronte les univers de croyance :

[...] combattue par l'amour et par la vertu, si la dernière ne l'emporta pas, du moins elle me servit à masquer l'autre, mais ce ne fut point autant que je le désirais²⁹.

- 29 C'est en ces termes que Zulica fait ses confidences à Nassès. Tout cet énoncé est construit sur la dualité, sur la confrontation de l'amour et de la vertu, et plus précisément, du désir et de la pudeur. En même temps, deux vérités dialoguent, celle que Zulica prétend imposer, et celle qu'elle souhaite dérober, mais qui se donne à entendre malgré elle. Ainsi, dans la bonne compagnie telle que la peint Crébillon, la vérité ne se donne-t-elle qu'aux travers d'apparences qui sont lisibles en deux sens et de croyances qui s'affrontent. Elle demeure hors d'atteinte, chacun jouant la comédie sur le théâtre du monde. La comparaison s'offre aussi, chez Crébillon, comme vecteur de dialogisme :

Las de la vie errante que je menais, convaincu que le sentiment dont on veut sans cesse paraître rempli est cependant ce que l'on éprouve le moins, je commençais à m'ennuyer de ma destinée, et à désirer vivement de trouver cette occasion qui devait terminer le supplice auquel j'étais condamné³⁰.

- 30 Ainsi s'exprime Amanzeï, au moment de changer de sofa, alors qu'il sort de chez Phémène. Par ces mots, il met en contradiction la réalité du sentiment éprouvé et celle du sentiment joué, en les plaçant dans une relation de proportionnalité inverse. Le dialogisme est d'autant plus prégnant dans la structuration de cette phrase que la binéarité et l'antithèse y prédominent. Il révèle quelle est la vision du monde de Crébillon. Il en définit la posture morale autant que philosophique.

Les importantes leçons du dialogisme

- 31 Ce sont les analyses faites par Mikhaïl Bakhtine, notamment sur *La Poétique de Dostoïevski* qui peuvent expliquer qu'une scène générique de conte soit investie par une scénographie conversationnelle ; comme les romans de Dostoïevski, les contes de Crébillon sont :

[...] entièrement dialogique [s]. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint [...]. Il bâtissait l'ensemble (de ses contes) comme un grand dialogue à l'intérieur duquel prenaient place les dialogues formellement produits, dont le rôle était de l'illustrer, de l'étoffer. Le dialogue finissait par pénétrer chaque mot du [conte], le rendant bivocal³¹

- 32 Le dialogue encadre une action faite de dialogues. Reste à comprendre pourquoi il est la seule forme apte à divulguer les « importantes leçons » que les contes sont censés receler. Dans un ouvrage précédent³², j'ai rattaché cette omniprésence du dialogisme à l'ironie, cette figure de pensée étant pour moi l'étymon spirituel de l'œuvre crébillonienne :

Crébillon, au fil de son œuvre, finit donc par détruire tous les absolus qui fondaient la réflexion mais contenaient la pensée. L'Amour, la Morale, l'Etat, le Bonheur, ne sont plus que des mots exsangues. Son ironie peut donc apparaître radicale, enveloppant tous les objets composant la réalité humaine, finissant par la renier toute entière. Si elle motive son œuvre, lui donnant force et dynamisme, nous savons aussi qu'elle peut devenir sa plus grande faiblesse³³.

- 33 Sans pour autant me renier, je serais aujourd'hui tentée de voir dans le dialogisme une fin en soi. Crébillon fait partie de ces écrivains qui ne conçoivent l'accès au vrai que par la confrontation des opinions, qui pensent pas contradictions successives, sans que pour autant leur vision du monde confine au cynisme. Crébillon passe par des adhésions successives plus encore qu'il n'est dans la distanciation permanente. La nuance entre ces deux postures mentales est importante dans la mesure où elle conduit à faire de la conversation une scénographie : c'est la conversation qui justifie *in fine* les choix d'écriture. Crébillon est peut-être moins un ironiste qu'un homme de dialogue ; ses choix paraissent moins dictés par un mépris du monde d'obédience janséniste qu'il a pu parfois exprimer au demeurant, que par une impossibilité d'arracher son œuvre à la conversation dans laquelle elle baigne. Cependant, en devenant un objet littéraire, sans doute la conversation mondaine finit-elle par se renier elle-même, dénonçant ses vanités et ses leurres, par un retournement assimilable à celui que subit tout énoncé ironique.

- 34 Crébillon, en reformatant tous les genres de sorte qu'ils s'adaptent à une scénographie de la conversation, n'écrit presque que des dialogues. Il effleure ainsi en permanence les rives du théâtre, demeurant éternellement sur les bords du lieu sacré de la scène, comme s'il lui était impossible de s'approprier l'espace où s'est établie l'autorité de son père, Crébillon dit « le Tragique ». Du reste, s'il est un genre où le tragique n'est pas de mise, c'est bien le conte, tel que le réinvente Crébillon, par une poétique du saugrenu et du farfelu qui use de l'allégorie comme elle use du dialogue, avec une seule et même finalité, diversifier les signifiances, et ce faisant, dédoubler toutes les vérités. Ainsi les clés et les allusions à l'actualité que le conte renferme ne peuvent-elles être prises au sérieux. Même si l'on sait que l'écumoire allégorise la bulle *Unigenitus*, même si l'on reconnaît le mariage ridicule entre Louis XV et Marie Leszczyńska, et les vaines tentatives du roi Stanislas pour recouvrer le trône de Pologne dans la diégèse folâtre de

Ah, quel conte ! (d'ailleurs sous-titré *Conte politique et ridicule*), la satire perd tout mordant par les métamorphoses qu'assemble la poétique du saugrenu que déploie la narration :

Crébillon construit *Ah, quel conte !* à partir de pièces et de morceaux qu'il monte autour d'un noyau narratif primitif. [...] Le manuscrit le plus ancien se compose d'un noyau narratif originel constitué de deux récits : le récit matriciel est l'histoire du jeune roi Schézaddin qui, après avoir pénétré avec son favori Taciturne dans une cour enchantée, passe de l'indifférence amoureuse la plus absolue à la passion la plus folle pour une jeune Princesse-oie qu'il finira par épouser sous sa forme volatile. Au sein de cette aventure s'insère un récit autodiégétique réalisé par le père de l'heureuse élue : le roi Autruche fait à ses deux visiteurs la narration de sa vie, et particulièrement de sa défaite dans une guerre loufoque contre un général en chef Tête-à-Perruque commandant des soldats d'émail³⁴.

- 35 L'allégorie et la dialogisation poursuivent en fait le même objectif : présenter les « importantes leçons » que le conte renferme de telle sorte que chacun puisse les ajuster à sa lecture ; rendre ces « leçons » malléables et modelables à l'envi, enlever aux vérités leurs contours en les intégrant à une narration dont la complexité et les enchaînements participent d'une architectonique rococo.
- 36 La vérité n'est jamais que provisoire ou relative : elle est surtout librement dessinée par le parcours du lecteur. Cette mise en perspective du vrai se donne à lire dès la préface de *Tanzaï*, qui raconte sur un mode burlesque les tribulations du manuscrit et de ses traductions qui rendent son origine inaccessible. La vérité se laissant apercevoir comme une ligne de fuite à l'horizon de notre lecture, le conte crébillonien insère ses allégories « virtuelles³⁵ » dans une scénographie conversationnelle seule à même de nous divulguer d'« importantes leçons », celles que nous choisissons librement d'entendre :
- L'écumoire, dans cette perspective, apparaît comme l'instrument même de notre jeu personnel, qui prélève, parmi les cent une propositions du texte celle qu'elle considère dans le présent comme la plus vraie : elle représente la Lecture³⁶.
- 37 Chaque conte de Crébillon, par la structuration dialogique qu'il met en place, met face à face les deux processus de l'écriture et de la lecture pour que la fiction y gagne tous les droits qu'y perd la Vérité.

NOTES

*. Ce travail portera sur *Tanzaï* ou *L'Écumoire*, *Le Sopha*, *Ah, quel conte !* Nous avons utilisé l'édition d'E. Sturm des *Œuvres* de Crébillon, Paris, Françoise Bourin, 1992.

1. Voir sur cette question G. May *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1963.

2. *Œuvres* de Crébillon, E. Sturm éd., ouvr. cité, 1992, p. 377-378.

3. Crébillon sera en fait embastillé du 8 au 13 décembre.

4. Introduction de Crébillon au *Sopha*, dans *Œuvres* de Crébillon, ouvr. cité, p. 549.

5. Diderot avoue parodier Sterne, et ce dernier s'est inspiré de Crébillon.

6. *Œuvres* de Crébillon, ouvr. cité, p. 556.

7. *Ibid.*, p. 550.

8. *Le Sopha*, dans *Œuvres* de Crébillon, ouvr. cité, p. 661.

9. Ce texte à l'origine de la linguistique pragmatique. Son titre anglais est : *How to do things with words* et il est paru en 1962, traduit en français en 1970, aux éditions du Seuil. Austin commence par repérer des verbes comme « je te baptise » qui à la première personne et au présent font coïncider *dire* et *faire*. Ensuite, il en vient à critiquer « l'erreur descriptiviste » qui réduit l'effet du langage à représenter le monde. La linguistique pragmatique naît de l'idée que dire c'est faire, que le langage change le monde et ne se contente pas de le décrire.
10. *Le Sopha* date de 1742 et *L'Écumeiro* de 1734.
11. *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 286.
12. *Ibid.*, p. 287.
13. *Ibid.*, p. 296.
14. *Ibid.*, p. 288.
15. *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 290.
16. Marivaux répond à Crébillon dans son *Paysan parvenu*, éd. F. Deloffre, Paris, 1959, p. 1999-2002.
17. *Le Cabinet du philosophe*, 6^e feuille, (entre février et avril 1734), *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gillot, Paris, Garnier, 1969, p. 384-385.
18. *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 643.
19. Citation ci-dessus à laquelle correspond la note 9.
20. Genette, *Figures III* : « Le narrateur extradiégétique désigne celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire, par opposition au narrateur intradiégétique. », Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 229.
21. *Le Langage de l'ambiguïté chez Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 165.
22. Préface de *L'Écumeiro*, dans *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 215.
23. Premier livre de *L'Écumeiro*, *ibid.*, p. 220.
24. *L'Écumeiro*, livre III, ouvr. cité, p. 309.
25. *Le Sopha*, dans *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 610.
26. *Le Dire et le Dit*, Paris, éd. de Minuit, 1984, chap. VIII, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation ».
27. *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, « coll. Linguistique nouvelle », 1983.
28. R. Martin, *Pour une logique du sens*, ouvr. cité, p. 114.
29. *Le Sopha*, dans *Œuvres de Crébillon*, ouvr. cité, p. 692.
30. *Le Sopha*, p. 594-595.
31. *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 77.
32. Violaine Géraud, *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, Paris, SEDES, 1995.
33. *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 233.
34. Régine Jomand-Baudry, « La genèse de *Ah, quel conte !* de Crébillon-fils ou la fabrique du conte », in *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, Une poétique expérimentale*, Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin (éd.), Paris, Kimé, 2002, p. 90.
35. Terme heureusement choisi par J. Sgard, « Allégorie d'une écumeiro », in *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 144.
36. Jean Sgard, « Allégorie d'une écumeiro », in *ibid.*, p. 147-148.

RÉSUMÉS

L'article cherche à montrer l'importance du dialogisme dans les contes de Crébillon (dialogisme macro-structural, mais aussi micro-structural, justifiant ses prédilections syntaxiques) et à réfléchir sur la raison d'être de son omniprésence. Pour ce faire, il analyse la genèse dans le *Tanzaï* du dispositif du dialogue-cadre par lequel un auditeur malveillant et une bénévole auditrice commentent en s'affrontant la narration du conte. Ce dispositif qui fonde *Le Sopha* et sa suite *Ah, quel conte !* voit le jour pendant le pastiche de la *Marianne* de Marivaux. Crébillon, dans le récit enchâssé de la fée Moustache, cherche moins à railler qu'à mettre au jour les ressorts d'une écriture proche de la sienne. Crébillon est en effet, dès ses débuts et tout au long de son œuvre, un écrivain qui s'interroge sur la fiction du même mouvement qu'il la crée. Si les contes de Crébillon construisent une scénographie conversationnelle, c'est pour démultiplier les possibles, ceux de la narration, mais surtout ceux de la lecture.

CONVERSATIONAL SCENOGRAPHY IN CRÉBILLON'S TALES. This article shows the importance of dialogism in Crébillon's tales, a dialogism located at the macro- as well as at the micro-structural levels (that of his syntactic choices). The article also attempts to understand why this dialogism is so prevalent in Crébillon's work. In *Tanzaï*, attention is drawn on the framing dialogue that is staged between a mischievous male listener and an benevolent female one, whose conflicting commentaries accompany the narration. This configuration which provides a basis for *Le Sopha* and for its sequel *Ah, quel conte !*, is born out of a parody of Marivaux' *Marianne*. In the embedded tale of the Fairy Moustache, Crébillon however seems less interested in criticizing his fellow-writer than in staging in full light the devices of a style of writing very close to his own. Throughout his career, Crébillon seems indeed prone to question fiction while creating it. If his tales construct a conversational scenography, it is in order to multiply the possible ways of writing and of reading.

AUTEUR

VIOLAINE GÉRAUD

Université de Lyon 3